

Todos los fuegos el fuego: Utopía, revolución y vanguardia (*)

Leonardo Gustavo Vulcano

«Como recién llegado, me tomó a su cargo para introducirme en la ciudad secreta. Recuerdo cuando me guió, en la primera caminata iniciática a la Cour de Rohan y a la placita Furstemberg; luego, en otras deambulaciones, al jardín melancólico del Grand Palais, a la Place des Victoires, a la galería Vivienne, al dédalo de los pasajes cubiertos, al barrio de Lautréamont donde transcurre la parte parisina de «El otro cielo» - Saúl Yurkievich.

1.- Década del 60: la década de los grandes sueños de libertad e igualdad sexual y racial, del amor libre y la utopía revolucionaria, del «flower power» y las sonrisas al por mayor. En esa década Julio Cortázar, escritor argentino residente en París, vocacionalmente cosmopolita y decididamente latinoamericano, escribe el volumen de cuentos que nos ocupará en este ensayo: *Todos los fuegos el fuego*.

Enfrentarnos con este libro a veintiocho años de su publicación nos permitirá intentar «otra vuelta de tuerca»; ya que si en todo este tiempo mucho se ha escrito sobre la obra y las concepciones estéticas y vivenciales de su autor, no podemos comenzar nuestro análisis sin

(*) Ensayo ganador del premio Julio Cortázar, organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para alumnos.

partir de una premisa fuerte: nuestra lectura debe plantear un punto de vista original, distinto (lo contrario sería caer en la repetición *acrítica* y en el aburrimiento). Pensamos que lo original (palabra que ciertamente contempla el origen, y no sólo la ruptura) puede darse desde el material teórico y metodológico.

Esta convicción parte también de cierto malentendido que opera en el seno de toda crítica a la obra cortazariana y a su posición en el campo cultural argentino y latinoamericano. Creemos que, en general, los críticos y los lectores han ubicado esa obra alternativamente en el centro o en la periferia de aquel campo, de acuerdo a dos factores fundamentales: lo estético-vanguardista y lo social-revolucionario. Si bien es cierto que el propio Cortázar sufrió en carne propia (y así lo expresó en varias oportunidades) ese vaivén pendular entre vanguardia y revolución, es a partir de su comprensión de la situación latinoamericana y de su viaje a Cuba en 1963, cuando se patentiza en su oficio de escritor los nuevos marcos y preocupaciones en los que se encuadrará su nueva producción.

Como sabemos, en Julio Cortázar se observa -ya antes de los '60- una marcada preocupación por lo político; puede ubicárselo dentro de lo que conformaría una *nueva izquierda cultural*. Y en este sector fue sin duda el *existencialismo sartreano* el que diseñó un módulo de vasta influencia en el planteamiento de las relaciones entre teoría y política para ese sector intelectual, para satisfacer demandas que se enunciaban desde un peculiar malestar en la cultura. Si bien estas demandas eran concretas, no debemos olvidar que, en el plano latinoamericano, la revolución cubana «parece materializar el pensamiento de intelectuales y políticos de izquierda: un nuevo orden social, una nueva cultura, revolucionaria, para la revolución» ⁽¹⁾. Esa «nueva esperanza» contó con la adhesión de gran parte de la intelectualidad de Latinoamérica, que había visto en la isla un lugar apropiado y fundacional para la utopía. Ahora bien, si la postura política de Cortázar aparece claramente delineada, lo conflictivo se presenta en la forma y los medios que

(1) Cp. Tamborenea, 1986, p. 16.

expresan ese compromiso ideológico. Y es en los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* donde intentaremos despejar la incógnita de esa postura que evita la proclama y la enseñanza, para realizar un producto literario rico y abundante en procedimientos y matices estéticos propios de la vanguardia. Vanguardia con la cual Cortázar se sintió identificado y compartió (a pesar de la distancia en el tiempo) muchas de sus inquietudes. A continuación trataremos de encontrar las vinculaciones entre el surrealismo (tal como lo vieron y analizaron Walter Benjamin y Peter Bürger) y las preocupaciones estético-políticas vehiculizadas en aquel contario.

2.- De acuerdo a lo expresado por Peter Bürger en su obra *Teoría de la vanguardia*, los movimientos históricos de vanguardia niegan las características principales del arte autónomo: la separación del arte respecto de la vida; la producción individual; y la recepción individual. Aquellos intentan superar la autonomía reconduciendo al arte hacia la praxis vital.

En su interés por combatir el arte autónomo, las vanguardias atacan a la obra de arte *orgánica* (simbólica), en la que se da por establecida la unidad de las generalidades y particularidades, sin mediación alguna. Para contrarrestarla proponen la obra de arte *inorgánica* (alegórica), en la cual sí hay mediación, ya que ella niega la unidad, la conexión entre las partes y el todo característica de la anterior. Esa mediación trata de liquidar al arte como actividad separada de la praxis vital.

Y aquí Bürger nos aclara el concepto de obra de arte inorgánica siguiendo lo expresado por Walter Benjamin (otro gran teórico de las vanguardias, en especial del surrealismo), en su concepto de *alegoría*. Este se corresponde con lo inorgánico: como producción, plantea la separación de las partes de su contexto, y el reajuste de esos fragmentos con la consecuente ruptura de sentidos; como interpretación de los procesos de producción y recepción, la obra conlleva la melancolía de la mirada de los productores, ya que el objeto es incapaz de producir sentidos y significados; y para los receptores, una visión pesimista de la historia, su «aspecto fúnebre» como «paisaje petrificado de lo que

se ofrece a la vista».

A partir de este concepto, debemos abordar otro que si bien no es una categoría nueva, fija con exactitud un aspecto de la alegoría. Nos referimos al montaje y a su capacidad de producir pasajes. El montaje concreta la fragmentación de la realidad y describe las fases de constitución de la obra: en la producción o creación, realiza la negación de la síntesis, de la unidad orgánica; en la recepción, expresa la renuncia a la reconciliación, ya que las partes no pueden referirse al «todo» de la realidad. La estética y praxis surrealista del montaje, según Benjamin, permite concretarse en *pasaje* o tránsito, que parte de un mundo de imágenes que no se puede medir ya contemplativamente, sino haciendo «ilustraciones» y vaciando esas arquitecturas «viejas de siglos, de su trivial evidencia para enfrentarlas, con intensidad sumamente original, al acontecimiento representado». Contemplar los pasajes corporizados en un montaje conlleva a que el sujeto de la modernidad contemple la inestabilidad del mundo, y por ende su propia inestabilidad. Esta recepción, a través del fragmento, la ruptura y la *negación de un sentido*, tiende a producir un *shock*; y de allí a que el receptor se cuestione su praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla.

De acuerdo con lo expresado hasta aquí, trataremos de ver en cada uno de los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* de qué forma se presentan esos montajes y pasajes, y en qué medida realizan o pretenden realizar el imaginario cortazariano de utopía revolucionaria (al cuento «Reunión» lo dejamos para un análisis posterior, ya que -creemos- merece otro tipo de consideración).

En «La autopista del Sur», cuento fantástico en el que se produce el «escándalo lógico» de un embotellamiento de tránsito que se prolonga por meses, nos encontramos con la aparición de pequeñas «comunidades artificiales», creadas por las circunstancias que plantea el relato. La realidad cotidiana de un viaje en automóvil por una autopista hacia París se inestabiliza por ese estancamiento disparatado, que provoca la creación y yuxtaposición de otra realidad -virtual, artificial, contrafáctica-, de las pequeñas comunidades. Esos núcleos autónomos presentan ciertas características que, en comparación con la ciudad

(con la que está adelante, París), revelan aspectos positivos y negativos. En las pequeñas comunidades los automovilistas son solidarios, se socorren mutuamente. En la gran ciudad, en cambio, los sujetos se desconocen entre sí y prima el desinterés. En la autopista se vive al día, y los privilegiados son los ancianos y los niños; en la ciudad se hacen previsiones duraderas y a largo plazo, y los privilegiados son aquellos que tienen mayores recursos. Pero en la autopista también hay aspectos negativos muy marcados: el mercado negro y el interés pecuniario; los roles femeninos vacilantes y «auxiliares» de los masculinos; se producen frecuentes enfrentamientos entre los grupos. Y finalmente la mujer y el amor deseados se alejan por la autopista y se pierden entre las luces de la gran ciudad.

En «La salud de los enfermos» la ficción fantástica se caracteriza por la aparición de la última carta enviada por Alejandro, el hijo muerto hace mucho tiempo, cuando las anteriores habían sido escritas por sus tíos para engañar a la madre anciana y convaleciente. En definitiva, la familia inventa una realidad a través de las cartas -las que legitiman y refuerzan el pasaje del mundo real al virtual, inventado-. En ambos mundos las cosas se presentan difíciles, poco auspiciosas: hay posibilidades de enfrentamiento armado con Brasil por problemas limítrofes; Alejandro, residente en Brasil, se quiebra la pierna, tiene excesivo trabajo y debe postergar continuamente el viaje y el reencuentro con los afectos; en la casa porteña la monotonía, la rutina, las mentiras y enfermedades sofocan a sus habitantes, y los hacen cada vez más infelices.

En «La señorita Cora» no encontramos lo fantástico, pero podría ser un «escándalo lógico» el que podamos leer los discursos de las conciencias en forma ininterrumpida, yuxtapuesta. Este montaje de elementos en continuidad nos muestra un paulatino pasaje desde la indiferencia y la incomprensión (por excesivo celo, vergüenza o «profesionalidad») hacia el compromiso y la comprensión del otro: «Yo sé que no nos entendimos al principio, pero vamos a ser tan buenos amigos, Pablo». Pero ese anhelo no se concreta, ya que Pablo muere después de la operación. Algo similar sucede en «Todos los fuegos el

fuego»: tampoco allí encontramos lo fantástico, aunque sí habría escándalo y perplejidad en la yuxtaposición ininterrumpida de situaciones y tiempos distintos. Esos continuos pasajes, que culminan en el incendio final, terminan igualando ambas situaciones: el desinterés por el otro, el sufrimiento de las amantes, el suicidio y el sacrificio inútil. «La isla a mediodía» plantea la ficción fantástica del sujeto que, a pesar de «concretar» o «realizar» sus deseos, en realidad muere sin haberlo hecho nunca. En el tránsito que va de la rutina al deseo, vemos a ese burgués tedioso, falsamente amable y servicial, entrar en un mundo creado a partir de su visión de la isla y de su imaginación de placer y libertad en ella. La muerte, finalmente, impide todo cumplimiento de su fantasía. «Instrucciones para John Howell», en cambio, presenta el procedimiento fantástico por el cual el espectador de una obra teatral entra a formar parte de esa representación, y luego esa ficción se traslada y pasa a convertirse en realidad, modificando su vida. Ese John Howell en sus aspectos de espectador-actor-hombre real, no puede -en ninguno de los mundos en los que se mueve, y por los que transita continuamente- no puede, decimos, intervenir activamente y lograr su anhelo de salvar la vida de la mujer. La única solución que encuentra es la huida: «Cada uno por su lado, dijo Howell. Tal vez uno de los dos pueda escapar».

Ahora pasaremos a considerar el más complejo y logrado de los cuentos de este libro: «El otro cielo». En este relato podemos encontrar un compendio conciso y emotivo de aquello que constituye el imaginario cortazariano y su bagaje de ficción literaria: un paseante melancólico que deambula por una Buenos Aires indefinida, también en tránsito (año 1945); recordando entonces el tiempo de su transición hacia la adolescencia y juventud, tiempo doloroso y mágico (año 1928), signado por otros paseos en el mismo espacio, el de la galería Güemes. Este paseante argentino de mitad del siglo XX se encuentra de pronto caminando y recorriendo las galerías de la ciudad de París, en el siglo XIX (años 1869/70, período de gran inestabilidad en toda Europa). Este pasaje de un lugar -rutinario e incierto- del presente a otro -imaginario del deseo- en el pasado se produce sin necesidad de un «viaje por el

tiempo», sin máquina ni alucinógenos ni pesadilla durante el sueño: a partir de este verdadero «escándalo lógico», de la vacilación en cuanto a posibles explicaciones, podemos aseverar que este relato se encuadra en la narrativa de ficción fantástica.

Ahora bien, con respecto a este sujeto que camina y observa un mundo inseguro e inestable, y a quien se lo quiere «domesticar» a través de un empleo rutinario y una vida pequeño-burguesa, también podemos observar que su mundo fáctico y real es atacado por otro *contrafáctico* o virtual (o sea, que tiene la virtud o potencia para ser el escenario de actos y situaciones, aunque no los produzca). En el devenir del relato ese mundo contrafáctico opera como un imaginario, como un sistema de figuras y anhelos que trabajan en lo que podemos denominar la *ausencia de realización del deseo* ⁽²⁾. Ese mundo de la imaginación y del deseo, el de las galerías parisinas en el siglo XIX, que se patentiza en el relato y se opone al mundo real del protagonista, nos ayudará a desarrollar lo que -consideramos- constituye la base constructiva de los relatos de este contario: la visión cortazariana de lo que B. Baczko llama el *mito revolucionario como utopía*, y sus ansias de comprometerse con la realidad (futura) que ese imaginario nos propone.

(2) Cp. Jameson, 1981, Cap. 3): «Realismo y deseo. Balzac y el problema del sujeto»: «La imaginación de realización del deseo hace, entonces, su trabajo preparatorio mucho mejor que el deseo mismo, y éste se confunde con una irresponsable resistencia a lo Real. En este sentido Lukács acierta sobre Balzac, pero por razones equivocadas: no por su profundo sentido de la realidad política e histórica, sino por su incorregible fantasía de levantar a la Historia como antagonista, como causa ausente, y como aquello en lo cual el deseo debe malograrse. Lo Real es entonces -casi por definición en el decadente mundo capitalista- aquello que resiste al deseo, aquello contra lo cual el sujeto conoce o sabe que se quebrará su esperanza, y como aquello que puede derribar todo lo que se interponga a su realización efectiva. Y de aquí se sigue que este Real -esta causa ausente, fundamentalmente irrepresentable y no-narrativa, y detectable únicamente en sus efectos- puede ser descubierto (desenmascarado) únicamente por el deseo mismo, por lo cual los mecanismos de realización del deseo son los instrumentos con los que su superficie resistente puede ser superada.».

(Traducción del autor).

3.- En el libro de B. Baczko *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas* encontramos un acabado análisis de la *utopía* a partir del paradigma fijado en su versión moderna, la de Tomás Moro. A pesar de esto, el autor no deja de reconocer que la representación de un espacio soñado, donde los hombres viven en una armonía paradisíaca y gozan de la abundancia y el placer, es una fantasía arquetípica que se encuentra en numerosos pueblos de todos los tiempos. Ese sueño que conduce a la «búsqueda del Paraíso» tiende a tomar la forma de una aspiración colectiva estructurada por un imaginario social, que imagina y sitúa a ese «Paraíso» no necesariamente en un «más allá espiritual»; y en la historia moderna muchas fueron las topografías imaginarias que lo ubicaron en algún lugar de este mundo, en un espacio-tiempo más o menos definido.

Baczko nos plantea como un serio problema para el historiador de las utopías el de establecer y analizar los vínculos entre la «búsqueda del Paraíso» y las utopías. Esto es aún más delicado al interrogarnos sobre las relaciones entre mitos, en particular los mitos políticos modernos, e ideas-imágenes utópicas; ya que, como afirma el autor, las sociedades modernas, por más «desencantadas» que estén, no dejan de producir su propia mitología, y «lo político no es, sin duda, el terreno menos concurrido por los fantasmas y las representaciones imaginarias». O sea que el investigador tiene una doble tarea, ya que debe ligar dos series de fenómenos: los mitos políticos que se abren sobre la utopía, y las utopías que se despliegan y expanden sobre esos mitos políticos. El autor polaco intentará mostrar cómo se articula esta unión a partir de tres ejemplos: el mito revolucionario, el mito del progreso, y ciertos tipos de mitos nacionales. Para los fines de nuestro trabajo, recordaremos solamente las características del llamado «mito revolucionario».

Para hablar del *mito revolucionario* Baczko toma como paradigma o ejemplo primordial, «privilegiado y matricial» a la Revolución Francesa. Esta, como cualquier otra revolución, no puede ser considerada sin abarcar la producción de su propio imaginario, su mitología y su repertorio simbólico. Dentro de estos aspectos, se enumeran los

siguientes: a) como centro de su imaginario se instala la representación de la ruptura del tiempo, «de su corte entre tiempo antiguo y tiempo nuevo»; esta representación se sustituye por una cadena de símbolos -Nación regenerada, Hombre nuevo, Ciudad nueva, etc.-, que convergen en la promesa de un futuro distinto, liberado de todos los males del pasado; b) la ruptura del tiempo necesita la destrucción de lo anterior, por lo que el *extremismo* mueve la dinámica revolucionaria; pero también la desgasta, debido al corte que se produce entre el futuro prometido y la dura realidad, «entre los símbolos unificadores y los intereses discordantes, entre el temor justificado por sus representaciones simbólicas y el golpe seco de la guillotina»; c) la revolución elabora su historia mítica en un *relato de los orígenes*, el combate del Pueblo contra sus enemigos, que se inicia con las representaciones de una sociedad distinta y las integra a su propia estructura; y también a la inversa, la difusión de representaciones utópicas de la Ciudad nueva se realizan a través del *relevo* que proporciona el mito revolucionario; y d) la representación de la Revolución como punto cero de la Historia crea otra, la del espacio social en el que todo está por inventarse «y por realizarse en ese momento único de la Historia en el que *todo parece posible*». Es así como se produce la compleja fusión del mito revolucionario y las utopías, de ideas-imágenes de la Ciudad nueva.

Sin embargo, para hablar de la visión cortazariana de la utopía y el compromiso revolucionario, es importante también completar esa descripción propuesta por Baczko, con ciertas pautas presentadas por F. Jameson en *The Political Unconscious*. Allí nos plantea el siguiente interrogante: dado un texto cultural que realiza un planteo ideológico demostrable, ¿como es posible que ese texto llegue a corporizar un impulso netamente utópico (progresista, positivo, revolucionario), o que dé las resonancias de valores positivos y universales, cuando aquello o éstos no se encuentran expresados concretamente en él? Jameson responde la cuestión proponiendo que toda conciencia de clase (y, en sentido amplio, toda ideología) es, en su verdadero alcance, realmente utópica: en la medida en que la utopía expresa la unidad de una

colectividad. Pero aclara que esta proposición es solo alegórica; ya que las colectividades o grupos orgánicos de cualquier tipo -tanto los opresores como los oprimidos- son utópicos no en sí mismos, sino en la medida que *representan* (se figuran o imaginan) una correcta vida colectiva, realización de una sociedad utópica sin clases. Y plantea que una hermenéutica marxista negativa (el análisis ideológico como práctica marxista) debe ser ejercitada simultáneamente con una hermenéutica marxista *positiva*, o desciframiento de los impulsos utópicos de estos textos culturales ideológicos.

Teniendo en cuenta las pautas descriptivas de Baczkó tanto como las propuestas interpretativas de Jameson, aquí debemos, entonces, plantear el verdadero interrogante que motiva este análisis: ¿es posible para un texto cultural como «El otro cielo» -y aún para los demás cuentos- que realiza un planteo ideológico poco claro o ambiguo (ya que ubica la supuesta realización del deseo en un mundo contrafáctico -las galerías de París en el siglo XIX), es posible, decimos, que llegue a corporizar un impulso netamente utópico, con valores positivos y revolucionarios cuando no se encuentran expresados concretamente en él?

Creemos que este interrogante podrá ser efectivamente despejado con el análisis que realizamos a continuación, a partir de los elementos que el propio texto nos presenta; y teniendo en cuenta lo expresado por Cortázar (especialmente en entrevistas), así como las pautas dadas por los teóricos recientemente analizados.

4.- A partir de dos procedimientos de cuño surrealista, y que Cortázar maneja a la perfección, como son los continuos y desestabilizantes *pasajes* entre tiempos y lugares distintos, y el *montaje* de elementos de diversos lugares y momentos (que vehiculizan a aquellos pasajes, y que vemos, por ejemplo, en esa guirnalda de yeso en el cielo cercano de las galerías); a partir de ellos, decimos, el narrador nos lleva continuamente hacia un pasado en el que puede olvidarse o evadirse de su presente agobiante, y en el que «concreta» sus deseos irrealizados. Es en ese mundo, en ese París decimonónico de las galerías -contrafáctico y opuesto completamente a la vida cotidiana, real, del

protagonista- en el que se ubica la supuesta realización del deseo de quien nos habla.

Y decimos que hay una supuesta, o más precisamente una ausencia de realización del deseo, ya que puede observarse, siguiendo el hilo del relato, que el sujeto no desarrolla en su mundo fáctico lo que produce en el otro mundo (que es paradójicamente una «no -producción capitalista», basada en el paseo, el ocio y el placer; aunque también en el crimen, el terror y la necesidad de protección). En el comienzo del cuento el paseante plantea su melancolía, teñida de resignación, por no poder regresar a su barrio preferido. Nos cuenta que desde sus años de «pérdida de la infancia» los pasajes y las galerías son su «patria secreta»: allí encuentra lo prohibido, lo socialmente inadmisible y secreto a fines de la década del 20 en nuestro país (entre otras cosas, pero fundamentalmente, las prostitutas). Bruscamente nos introduce en otro mundo, en otro tiempo y en otras galerías: las de París en el siglo XIX, con sus prostitutas, su cielo protector y sus crímenes y miserias (la guerra, los asesinatos, la pena de muerte y la guillotina, los «otros» a quienes se desconoce y se teme). Mundo netamente creado a partir de pautas literarias -el propio Cortázar reconoce el haberse apropiado o «robado» del París de Villiers de L'Isle Adam y por Lautréamont-, el narrador goza y sufre en ese mundo contrafáctico en el que perdió su personalidad anterior, forjada de múltiples roles e identidades impuestas por la sociedad burguesa del siglo XX: allí ya no es empleado, novio, hijo, o futuro marido, yerno y padre. Allí sólo es el amante circunstancial de la prostituta Josiane, y el amigo y camarada nocturno de las personas con quienes desea estar: los ociosos parroquianos de los cafés parisinos.

Pero, como ya dijimos, el mundo contrafáctico y deseado no presenta solamente aspectos positivos: el miedo de las prostitutas al estrangulador; las «relaciones mercenarias» de Josiane con su «amo»; el escarnio y la rutina en que se desarrolla esa explotación («Tú te burlas pero hay malas noches, justamente cuando nieva o llueve y me toca volver a las dos de la madrugada...»); el «temor de la guerra» Franco-Prusiana (que se produjo en el año 1870); la conciencia colectiva

de temor y fracaso («...la alegría se mezcló con la fatiga y una oscura conciencia de fracaso, porque bastaba mirar la cara de la gente para comprender que el gran terror estaba lejos de haber cesado...»); el espectáculo siniestro y bochornoso de la ejecución pública. Todos estos aspectos negativos del mundo en el que el protagonista procura realizar sus deseos y ser finalmente feliz, no deben llevarnos a pensar que la utopía cortazariana se ubica paradójicamente en una «distopía» o en una «discronía»; ya que el narrador de este relato no se conforma tranquilamente con sus anhelos decimonónicos; al contrario, enfrenta a los «placeres y goces» en ese lugar y en ese tiempo, los cuestiona y trata de develarlos, de la misma manera en que lo hace con su mundo fáctico. Hacia el final del relato podemos verlo claramente expresado:

«...(tenía) el sentido indefinible de que eso no hubiera debido ocurrir en esa forma, que algo estaba amenazando en mí el mundo de las galerías y los pasajes, o todavía peor, que mi felicidad en ese mundo había sido un prelude engañoso, una trampa de flores como si una de las figuras de yeso me hubiera alcanzado una guirnalda mentida (y esa noche yo había pensado que las cosas se tejían como las flores en una guirnalda), para caer poco a poco en Laurent, para derivar de la embriaguez inocente de la Galerie Vivienne y de la bohardilla de Josiane, lentamente ir pasando al gran terror, a la nieve, a la guerra inevitable, a la apoteosis de los cincuenta años del patrón, a los fiacres ateridos del alba, al brazo rígido de Josiane que se prometía no mirar y buscaba ya en mi pecho donde esconder la cara en el momento final. Me pareció (...) que de alguna manera eso era un término...» (p. 152).

Y así como el «mejor mundo» no está en el París del siglo XIX, tampoco se encuentra en el mundo de la vida cotidiana del protagonista, de acuerdo a lo que el texto nos dice: el paseante que camina bajo el cielo de la galería Güemes y que trabaja en la Bolsa no puede realizar

sus deseos en ese mundo en guerra e incierto del año 1945; su madre y su novia no lo entienden y tratan de atraparlo con «la conversación, el café y el anisado», con el tedio de la sobremesa familiar, con sus atenciones y exigencias; el trabajo en la Bolsa como fracaso, negocio (no-ocio) y descontento; las vacaciones estipuladas y pautadas para contrarrestar el sufrimiento cotidiano; el matrimonio como imposición social de «normalidad burocrática»; la bomba sobre Hiroshima y la confusión en el mundo moderno. Todo ello para conformar al protagonista en su personalidad de pequeño-burgués, a través de sus roles y relaciones sociales ya cristalizadas:

«Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio» (p. 159).

En definitiva, hemos observado cómo los distintos pasajes y montajes de este relato, sus idas y venidas, sus planteos de fracasos y de ausencia de realización del deseo del sujeto, nos confirman que la utopía cortazariana no se encuentra en el mundo contrafáctico o virtual del París del siglo XIX (reiteramos que la *satisfacción de los deseos no se realiza* precisamente porque *no sucede en un mundo real*, sino en uno virtual, inexistente); ni se halla tampoco en el mundo fáctico y cotidiano del protagonista del relato:

«Ahora, en cambio, sin siquiera tener el consuelo de reconocer como aquella mañana el aroma vehemente del café en el Pasaje Güemes (olía a aserrín, a lejía), empecé a admitir desde muy lejos que el barrio de las galerías no era ya el puerto de reposo, aunque todavía creyera en la posibilidad de liberarme de mi trabajo y de Irma, de encontrar sin esfuerzo la esquina de Josiane. A cada

momento me ganaba el deseo de volver; frente a las pizarras de los diarios, con los amigos, en el patio de casa, sobre todo al anochecer, a la hora en que allá empezarían a encenderse los picos de gas. Pero algo me obligaba a demorarme junto a mi madre y a Irma, una oscura certidumbre de que en el barrio de las galerías ya no me esperarían como antes, de que el gran terror era el más fuerte.»(p. 155).

A partir, entonces, de este análisis de «El otro cielo» podemos concluir que lo mismo ocurre en los otros cuentos del presente contario. En los ya analizados vimos que, en los distintos «escándalos lógicos» que presentan, en los distintos pasajes y montajes, en sus idas y venidas, están -decimos- sus planteos de fracaso y de imposibilidad de concretar los deseos en la sociedad burguesa.

Ahora bien: ¿encontramos en el cuento «Reunión» las características necesarias para considerarlo emparentado con los análisis que realizamos hasta aquí? En principio este relato carece del elemento fantástico o «escandaloso» que encontramos en los demás. Claramente referencial, realista, relata la llegada de los revolucionarios cubanos del '59 a la isla caribeña, siendo el narrador un personaje claramente identificable con el «Che» Guevara. En este cuento-homenaje a la Revolución y al argentino que tan fervientemente luchó por ella, Cortázar nos brinda una clave que puede servirnos para nuestra intención de interpretar los cuentos a partir de los pasajes que presentan. Allí está la relación que realiza el protagonista entre los movimientos de la revolución en marcha con los movimientos del cuarteto de Mozart *La caza*. Es notorio el pasaje que plantea de la «introducción» al «adagio»: movimiento que encierra el tránsito de la vida inútil, estéril, de la burguesía de la gran ciudad, a la vida útil y noble de la lucha por la libertad; las muertes (las reales y la falsa muerte de Luis, nombre-máscara de Fidel Castro), la destrucción y la angustia pasan a ser, en el «adagio», vida y esperanza. Pero ese «adagio», ese paso intermedio y preparatorio para la apoteosis final, se plantea como una tensión y

como un puente: hace falta llegar al «allegro», a «la Revolución al poder»:

«Cuántos cuernos de caza esperaban todavía, cuántos de nosotros dejaríamos los huesos como Roque, como Tinti, como el Peruano. Pero bastaba mirar la copa del árbol para sentir que la voluntad ordenaba otra vez su caos, le imponía el dibujo del «adagio» que alguna vez ingresaría en el «allegro» final, accedería a una realidad digna de ese nombre.» (p. 70).

En todos los cuentos, entonces, se da esa necesidad cortazariana (heredada del surrealismo) de producir a través de la ruptura, el montaje y los pasajes, ese *shock* que necesita el sujeto burgués de la década del 60; y de allí a que ese receptor se cuestione su praxis vital, su concepción del mundo y de la realidad, y se plantee la posibilidad de transformarla.

Pero este movimiento aportado por los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* no implica solamente el anhelo de comunicarnos en qué lugares y en qué momentos no se ubica la utopía cortazariana. Un pequeño paso más allá de esto lo aporta el final de «Reunión». Pero en realidad aún nos resta saber el dónde y el cuándo de ese «imaginario de felicidad» de Julio Cortázar.

5.- «Hay que viajar lejos sin dejar de querer el hogar», es la frase de Apollinaire que sirve de epígrafe a la segunda parte de *Rayuela* y da la clave de la aventura de Cortázar.

Porque para escribir de aquello que le interesó hasta su muerte (su patria latinoamericana) tuvo que irse muy lejos; y para escribirlo tuvo que hacerlo sobre un trípode que nos resulta sumamente revelador, especialmente para nuestra lectura de «El otro cielo» y los demás cuentos de *Todos los fuegos el fuego*: nos referimos a la conexión *París-surrealismo-compromiso*. Desde su adolescencia París lo atrajo como un imán. Tanto como para intentar, a los dieciocho años, llegar a la ciudad europea en un barco de carga. Como dijo en entrevistas, la

gente «soñaba con París y Londres. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado». Como el protagonista de su cuento, necesitaba imperiosamente del deseo de irse a otra realidad, de concretar un pasaje que le permitiera observar y vivir un cambio. De los años 40 recuerda que fueron una especie de «interminable pesadilla». Allí comenzó a nutrirse y a utilizar los postulados surrealistas como una suerte de mecanismo de autodefensa; se retiró de la arena política, prefiriendo, confiesa, «la evasión al equívoco». El protagonista de «El otro cielo» ejerce la abulia, la indiferencia, el no-compromiso - postura que el Cortázar de los '60 rechaza, y quizás este texto sea su autocrítica.

De la conjunción *París-surrealismo*, recordemos los precisos análisis de Walter Benjamin en varios de sus trabajos; resumiendo lo expresado en «París, capital del siglo XIX», nos dice que en el surgimiento y expansión de los pasajes en galerías de París tuvieron que ver motivos económicos (capitalistas): espacios amplios y techados, ciudades cubiertas que facilitaban la exhibición, la seguridad y un cierto simulacro de orden y progreso. En fin, espacio «utópico», en cuyo interior se despliegan imágenes «en las que lo nuevo se confunde con lo antiguo»; la imaginación y el deseo suplen su carencia y su distancia. Y los problemas del progreso constructivo y arquitectónico, de las imágenes como fijación del deseo, y de las utopías irrealizables en todo presente, servirán a los artistas de vanguardia (surrealistas) para denunciar las propias carencias y falencias de la modernidad.

En artistas como Julio Cortázar son visible y notorias esas actitudes de seducción y denuncia, de un deseo que rechaza los elementos distópicos que entraña la materia del progreso. Siguiendo lo planteado en nuestro análisis de la utopía y el mito revolucionario, podemos decir que en los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* hay: a) una real *ruptura temporal* (a través de la representación distópica, y de la ausencia de realización del deseo en el pasado y el presente); b) el anhelo de una *Ciudad nueva* con un *Hombre nuevo* (en la denuncia y representación de los mecanismos de destrucción del sujeto en la sociedad capitalista); y c) la necesidad de un punto cero en la historia revolucionaria: el crear

otra historia y otro espacio social, en los que todo está por inventarse y por realizarse «en ese momento único de la historia en el que *todo parece posible*».

Como conclusión podemos decir que este contario vehiculiza el imaginario o visión cortazariana del *mito revolucionario como utopía* (a realizarse en un futuro cercano, gracias al entusiasmo y el optimismo de la década del 60 y la Revolución Cubana); y en la medida en que su visión de los mundos (fácticos y contrafácticos) que retrata no comparte la estructura y funciones del mundo capitalista, se evidencian sus ansias de comprometerse con la realidad (*futura*) que aquel imaginario -más justo y solidario- nos propone.

Bibliografía

BACZKO, B., *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991 (1984).

BENJAMIN, W., *Iluminaciones II. Baudelaire: poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980 (1969).

BENJAMIN, W., *Sobre el programa de la filosofía futura*, Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1986 (1961).

BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987 (1974).

CORTÁZAR, J., *Al término del polvo y el sudor*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1987 (1987).

CORTÁZAR, J., *Todos los fuegos el fuego*, Bogotá, Norma, 1991 (1966).

de TORRE, G., *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1974 (1965).

HARSS, L., *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973 (1966).

IBARLUCÍA, R., «Benjamin y el surrealismo», en revista *Diario de Poesía*, Nro. 26, Buenos Aires, 1993 (1993).

JAMESON, F., *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981 (1981).

LUDMER, J., Onetti. *Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977 (1977).

RABKIN, E. S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1976 (1976).

TAMBORENEA, M., *Julio Cortázar. Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Hachette, 1986 (1986).

TERÁN, O., «*Intelectuales y política en Argentina 1956-1966*», en revista Punto de Vista, Nro. 37, Buenos Aires, 1990 (1990).

